

Filozofski fakultet

Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Ivana Lučića 3

DIPLOMSKI RAD

POSTMODERNISTIČKA POETIKA CHARLIEJA KAUFMANA

Od Malkovicha do Anomalise

Student: Toni Juričić

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

Zagreb, 2017.

SAŽETAK

U svom stvaralaštvu, američki redatelj i scenarist Charlie Kaufman posjeduje specifičan *modus operandi* putem kojeg se ističe kao jedan od utjecajnijih postmodernističkih autora suvremenog Hollywooda kojeg podjednako cijeni publika i kritika. Cilj ovog rada je doprijeti u samu srž Kaufmanove postmodernističke poetike kako bi se pronašao zajednički nazivnik koji povezuje njegove filmove na temelju čega je izvršena pomna analiza filmova *Biti John Malkovich*, *Adaptacija*, *Vječni sjaj nepobjedivog uma*, *Sinegdoha*, *New York* i *Anomalisa* iz čega u konačnici proizlazi kako njegove filmove povezuje upravo fragmentirani subjekt kojeg odlikuju unutrašnji sukobi koji se nerijetko preliju u stvarnost. Kako bi prikazao distorziju stvarnosti pod pritiskom unutrašnjih sukoba, Kaufman se koristi nizom postmodernističkih postupaka kroz čiju konstrukciju provlači živote svojih likova.

Ključne riječi: Charlie Kaufman, postmodernizam, fragmentirani subjekt, metafikcija, *Biti John Malkovich*, *Adaptacija*, *Vječni sjaj nepobjedivog uma*, *Sinegdoha*, *New York*, *Anomalisa*.

SADRŽAJ

1. UVOD	3
2. PROBLEMATIKA (FILMSKOG) POSTMODERNIZMA I POSTMODERNE	5
3. MALKOVICHEV PLES OČAJA I RAZOČARANJA	10
4. METAFIKCIONALNOST <i>ADAPTACIJE</i>	15
5. VJEČNE SJENKE UKALJANIH UMOVA	19
6. POSTMODERNISTIČKI PRIKAZ SMRTI U <i>SINEGDOHI, NEW YORK</i>	23
7. SKAMENJENI SVIJET <i>ANOMALISE</i>	28
8. ZAKLJUČAK	32
9. LITERATURA	33
10. FILMOGRAFIJA	35

1. UVOD

Pozornost filmskog svijeta Charlie Kaufman je privukao scenarijem *Biti John Malkovich* (1999) u kojemu protagonist otkriva portal koji vodi u glavu istoimenog glumca. Režije filma se dohvatio Spike Jonze kojemu je to bio debitantski dugometražni film, a glavne uloge tumače John Cusack, Cameron Diaz, Catherine Keener, te John Malkovich koji glumi fikcionaliziranu verziju samog sebe. „Kaufman je već imao kredibilitet kao pisac za televiziju početkom 1990-ih, no kao scenarist dugometražnim filmova na sceni je odjeknuo tek s *Biti John Malkovich* koji je naširoko prihvaćen kao jedan od najoriginalnijih filmova 90-ih“ (Booker, 2007: 140). Zbog originalnosti scenarija, film je podjednako hvaljen od strane publike i kritike što mu je u konačnici donijelo brojne nagrade i nominacije, uključujući tri nominacije za Oscara: najbolji originalni scenarij, najbolji redatelj i najbolja ženska sporedna uloga. Ubrzo nakon *Malkovicha*, Kaufman i Jonze ponovno surađuju na svojevrsnom nastavku, filmu *Adaptacija* (2002) koji se bavi Kaufmanovom nemogućnošću adaptiranja romana *Kradljivac orhideja* spisateljice Susan Orlean.

Oscara za najbolji originalni scenarij mu je donio film *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (2004) pod redateljskom palicom Michela Gondryja. Dok u *Malkovichu* protagonist pronalazi čarobni portal u glavu poznatog glumca, a pri pisanju *Adaptacije* stvara fiktivnog brata blizanca kako bi na metafiktivnoj razini razriješio svoj unutrašnji sukob sa spisateljskom blokadom, u *Vječnom sjaju* Kaufman ponovno ulazi u ljudsku podsvijest kako bi problematizirao ljubavni odnos između dvoje otuđenih ljubavnika. Ovoga puta ne koristi čarobni portal za ulazak u nečiju svijest, već „izrađuje“ sofisticiranu medicinsku opremu koja omogućuje brisanje neugodnih sjećanja i osoba.

U razdoblju od 1996. kada Kaufman piše scenarij za *Biti John Malkovich* do 2016. kada je njegov posljednji film *Anomalisa* (2015) nominiran za Oscara, Kaufman postaje jedna od perjanica postmodernističke kinematografije, koji je, uz već spomenute filmove, adaptirao i kultne memoare TV voditelja (i navodnog CIA-inog plaćenika) Chucka Barrisa u filmu *Ispovijesti opasnog uma* (2002). Zanimljivo je primijetiti kako je film *Ispovijesti opasnog uma* izašao iste godine kao *Adaptacija*, no još je zanimljivije primijetiti kako *Ispovijesti* ne „pate“ od adaptacijskog košmara u kojemu je Kaufman zapeo prilikom adaptiranja *Kradljivca orhideja*. Nakon *Vječnog sjaja*, Kaufman u sljedećim filmovima zauzima funkciju redatelja i scenarista, te režira *Sinegdoha, New York* (2008) i *Anomalisu* (2015).

Cilj ovog rada je analiza postmodernističke autorske poetike Charlieja Kaufmana u razdoblju od dva desetljeća. Njegov scenaristički rad se može podijeliti u tri kategorije: scenarist koji radi na originalnim scenarijima (*Biti John Malkovich*, *Vječni sjaj nepobjedivog uma*), scenarist i adaptator (*Adaptacija*, *Ispovijesti opasnog uma*), te scenarist koji ujedno ima ulogu i redatelja (*Sinegdoha*, *New York* i *Anomalisa*). Prije nego što se krene u analizu filmova nužno je uspostaviti kontekst i okvir unutar kojih djeluje njegova postmodernistička poetika. Za razumijevanja Kaufmanove filmografije nužno je poznavati (i razlikovati) pojam postmodernizma i postmoderne, te koji točno pripovjedni i vizualni elementi čine film postmodernističkim. Kako bismo jasnije razumjeli kontekst unutar kojega Kaufman djeluje kao autor nužno je postaviti okvir Hollywoodske postmodernističke kinematografiju kao svojevrsan nastavak modernističke struje.

„Postmodernisti (holivudska struja) ovdje su zapravo druga generacija modernista koji su naslijedili modernistički senzibilitet i tradiciju, ali s izrazitom orijentacijom na publiku. Njihova je specifičnost da su u svoj modernizam asimilirali američki tradicijski populizam, i tom populizmu prilagodili industrijsku organizaciju i tehnološki razvoj“ (Valentić, 2000: 49).

Uz navedenu problematiku postmodernizma, rad će analizirati psihoanalitički aspekt filma *Biti John Malkovich*, metafikcionalnost *Adaptacije*, problematiku ljubavnog diskurza na temelju filmova *Vječni sjaj nepobjedivog uma* i *Anomalisa* te postmodernistički prikaz smrti u *Sinegdohi*, *New York*. Prilikom analiziranja postmodernističke poetike Charlija Kaufmana koristiti će se radovi Linde Hutcheon, Rolanda Barthesa, Nikice Gilića, Bruna Kragića, Tončija Valentića, Daniela Shawa i drugih autora čiji su tekstovi vezani uz (filmski) postmodernizam i Kaufmovu filmografiju.

2. PROBLEMATIKA (FILMSKOG) POSTMODERNIZMA I POSTMODERNE

Pokušaj definiranja pojma postmodernizma za sobom vuče više problema nego rješenja. Prilikom definiranja i razumijevanja postmodernizma kao kulturne prakse nužno ga je postaviti u opreku s pojmovima kao što su modernizam i postmoderna. "U novije se vrijeme javila i teza kako je razdoblje od 80-ih razdoblje postmodernizma. Osnovni problem ovakve periodizacije jest što se modernistički stil kao pripovjedna-stilska dominantna u 60-im i 70-im godinama nije nametnuo ni u Europi, a pogotovo ne u Americi" (Kragić, 2001: 65). Samim time što je modernizam u svojoj srži bio svojevrsna alternativna klasičnom filmu, u ovom bi slučaju postmodernizam djelovao kao alternativa alternative, što u konačnici on i jest zato što postmodernizam kroz kombinaciju klasičnog i modernog stila stvara postmodernistički kulturni proizvod. Stoga, za bolje razumijevanje postmodernizma, nužno je objasniti elemente modernizma i klasičnog filmskog stila. Elemente modernističke poetike koje Kragić navodi su destruiranje vremenske kronologičnosti, pripovjednu perspektivu i nepouzdanost pripovjedača, te korištenje neskrivene režije koja privlači pažnju prema sebi. Svoju inspiraciju, modernistički autori nerijetko crpe iz tropa klasičnih holivudskih filmova kako bi ih izvrnuli i podvrgnuli svojim autorskim tendencijama (Kragić, 2001). Stil klasičnog filma, posebice onog iz zlatnog doba Holivuda na kojeg se (post)modernisti često pozivaju kroz referencijalnost i ironiju, se može objasniti kroz šablonu u kojoj djeluje određena žanrovska formula čiji je cilj privući čim veći broj publike u kina zbog financijske isplativosti. Ukoliko bi klasična holivudska priča bila okvir, na taj bi način likovi i tematske odrednice postali zarobljenici tog okvira. Modernisti taj okvir ruše i umjesto njega postavljaju iskrivljeno zrcalo koje iskrivljava likove, njihove motivacije te disruptira klasični siže koji linearno prati fabulu od točke A do točke B.

„Klasični film smatrao je da u svijetu postoje stvari od općeg i pojedinačnog interesa, pri čemu su prevagu odnosile one prve, i to u obliku stalnih kodova, žanrovskih obrazaca i sl. Svaki intimizam, tj. autorski senzibilitet za nešto što nije od univerzalnog značaja, klasičnom je fabularnom filmu bio stran. Sasvim suprotno, modernizam je smatrao da interes ne određuje stvar koja se promatra, već je interes u samome subjektu koji promatra: svaka stvar se može učiniti zanimljivom ako se zauzme subjektivno zainteresirano stajalište“ (Valentić, 2000: 50).

Upravo je pitanje osobne i subjektivne perspektive ključna poveznica između modernizma i postmodernizma, poput modernističkih tendencija autorske kinematografije, postmodernistički film nastoji sagledati određenu situaciju kroz drugačiju prizmu. „Uz to, naginge i estetiziranju mračnog, grotesknog i stvaranju autorske vizije, no sada se ta vizija ukalupljuje u industrijsku proizvodnju. Postmodernizam nije reakcionistički pravac kao što je to modernizam. Ovdje postoji težnja za obuhvaćanjem povijesti i reintegracijom žanrova.“ (Radić, 2013: 9) U toj težnji u kojoj moramo pridodati i tendenciju odbacivanja velikih priča i povratak „malom“ čovjeku i fragmentiranom subjektu, postmodernistički film se konstruira od različitih niza elemenata specifičnu za tu poetiku koja posuđuje, kako od tradicije klasičnog filma, tako i od njegovog reakcionarnog pravca – modernizma. Kao što je ranije navedeno, po Valentiću su postmodernisti iz holivudske struje zapravo nastavljači modernističkih autora iz Novog Hollywoda, struje koja nikad nije zaživjela zbog financijske neisplativosti (Valentić, 2000) što postmodernisti ispravljaju tako da stvaraju svojevrсни paradoks kroz kombinaciju usmjerenosti prema publici i svom *mainstream* karakteru unatoč tome što koriste modernističke elemente koji su krajnje netipični za *mainstream* filmove i skupocjene ljetne *blockbustere* koje publika masovno odlazi gledati u kina. Gilić pak usvaja razlikovanje epohe (postmoderne) i poetike (postmodernizma), a postmodernistički smatra film:

„(...) koji u sebi ima mehanizme desupstancijalizirajuće strategije remećenja modernih i (predmodernih) modela proizvodnje značenja. Zbog toga mu postmodernistički postupci, kao sustavna citatnost, autoreferencijalnost, motivsko-ikonografski eklekticism i drugi, ne služe da prenosi društveno-moralno angažiranje poruke, nego da konstruira labilne značenjske sklopove analogne Derridinom poimanju lingvističkog znaka kako ga izlaže Jonathan Culler“ (Gilić, 1996: 111).

Gilić nadalje navodi kako se film može opisati kao postmodernistički pri primjenjivanju nefikcijskih elementa u fikciji, gdje se u postmodernističkim filmovima često koristi stil dokumentarizma u kombinaciji s ironijom, tj. koristi se falsificiranje izravnog referiranja na zbilju (Gilić, 1996), a među ostalim elementima nužno je navesti „žanrovsku hibridnost, aluzije, intertekstualne informacije, dvoiličnost, nostalgichnost, historichnost, prepletanje stvarnosti i fikcije, izvantekstualne informacije, osciliranje između fikcije i povijesnih činjenica, istina i

laži“ (Vojković, 2008: 170) koji su zajedno s (auto)ironijom jedni od prepoznatljivijih elemenata koji se koriste prilikom konstruiranja postmodernističke fikcije koji se putem metafikcionalnosti poigrava sa stvarnim svijetom. U veoma stvarnom svijetu, postmodernizam otkriva želju da sadašnju kulturu shvati kao produkt prijašnjih prikaza. To znači da postmodernistička umjetnost priznaje i prihvaća izazov tradicije (Hutcheon, 2002: 55) s kojom se može suočiti putem, kako Hutcheon navodi, ironije i parodije. Ironija i parodija se u ovom slučaju koriste kao alati kritičkog komentara, primjenjivi u postmodernističkim filmovima koji koriste elementa klasičnih filmova čije se vrijednosti, pod udarcima ironije i parodije, izvrću. Rezultat tih „udaraca“ je najvidljiviji u radovima filmaša kao što su Quentin Tarantino, Jim Jarmusch i braća Coen.

„Njihovi se stilovi odlikuju eklekticismom, ludizmom, stilizacijom i deformacijom prostora i krajolika u koje prodire snažno autorsko viđenje, pri čemu se situacije počesto razvijaju prema apsurdu. Prostor je obično neodređen, snovit – bajkovit ili jeziv – te ostavlja osjećaj artificijelnosti i dopušta mogućnost odvijanja neočekivanih situacija, ponavljanje motiva i susretanje izrazito začudnih karaktera“ (Radić, 2013: 13).

Radić nadalje tvrdi kako su protagonisti i likovi postmodernističkih autora hibridi klasičnih i modernističkih filmova, gdje se klasični tip junaka pretvara u anti-junaka, a njegove se karakteristike izvrću. „Lik buntovnika, odmetnika u borbi protiv iskvarenog sustava u novom kontekstu strši kao određeni klišej, propala djetinja iluzija. On više nije romantiziran, već ga se parodira ili mu se pridaju brutalnije karakteristike“ (Radić, 2014: 14). Za razumijevanje ponašanja tih likova, nužno je detaljnije definirati postmodernističkog subjekta u postmodernom dobu gdje je „postmodernost (...) stanje društva nakon modernosti s izraženom fragmentacijom socijalnih klasa, porastom konzumerističkog društva, gospodarskoga postfordizma u proizvodnji i trgovini, a u tom stanju upravo kulturni čimbenici zadobivaju središnje mjesto u društvu“ (Lukić, 2011: 155). Razlika između postmodernosti i postmodernizma se pronalazi u tome što postmodernizam, prema Lukiću, označava kulturu postmodernosti, dok Kragić navodi kako je upravo zbog krajnje kompliciranog definiranja pojma postmodernizma nepotrebno razlikovati postmodernizam od postmoderne koja bi mu kao oznaka bila korisna u označavanju društveno-povijesnog razdoblja (Kragić, 2000). Stoga,

subjekt postmodernističkih filmova nerijetko obitava u postmodernom društveno-povijesnom razdoblju te je samim time ujedno i konzument postmoderne kulture. Vojković navodi kako je prema Fredericu Jamesonu jedan od krucijalnih elementa postmodernizma upravo naglasak na fragmentiranju što zamjenjuje otuđenog subjekta modernizma s fragmentiranim subjektom postmodernizma (Vojković, 2008) što u ovom slučaju označava dodatan pomak; kao što se u modernizmu fokus fabule premješta s velikih na male priče, u postmodernizmu se fokus premješta sa svojevrsne „cjelovitosti“ subjekta na njegovu fragmentiranost nastalu pod pritiskom postmodernog društvenog stanja i kulture postmodernosti.

„Subjekt se nalazi na nesigurnom terenu nepovjerenja u zakonodavne instance, institucije, sumnje u povijest i povijesne konstrukcije. Suočen sa slobodnim izborom, odustaje od traganja za objektivnom stvarnošću i nalaženja objektivnog Ja i shvaća svoj identitet kao konstrukt mnogih varijabla i utjecaja, jedan od kojih je ogromna moć masovnih medija, zbog čega vrijedi postulat Jeana Baudrillarda da više nismo dio drame otuđenja, već živimo u ekstazi komunikacije“ (Spicer, 2002: 150).

Upravo je ovaj subjekt kojeg Spicer opisuje ujedno i ključ Kaufmanovih filmova. Njegovi su protagonisti nesigurni, u stalnom sukobu sa samim sobom ili s okolinom koja ih odbacuje i/ili ne razumije. Pri tom srazu intimnog i društvene sfere živote, urušavaju se granice stvarnog i imaginarnog, fikcija postaje stvarnost i vice versa, a subjekt se nerijetko pronalazi usamljenim u tom kaosu zbog kojeg se njegov unutrašnji sukob dodatno zakuhtkava, zamagljujući mu poimanje stvarnosti.

„Naše se poimanje stvarnosti određuje u načinu na koji percipiramo tu stvarnost. Događaji su podložni mnogostrukim, različitim tumačenjima, ovisno o pozadini iz koje su promatrani. Postoje određene činjenice, ali one su obojene viđenjima koja im sami pridajemo, iz čega proizlazi teza kako ne postoji objektivna stvarnost već je ona uvijek samo konstrukt“ (Radić, 2013: 11).

Primjer postmodernističke ironije pri promatranju objektivne stvarnosti se najbolje može vidjeti u filmu *Anomalisa* koji je, po fabuli, najjednostavniji Kaufmanov film, no *Anomalisa* je ujedno i njegovo najintimnije ostvarenje. Ironija u ovom slučaju je to što se u toj jednostavnoj intimi kojeg protagonist *Anomalise* prolazi je ta što su svi likovi zapravo lutke, a protagonist Michael pati od nemogućnosti razlikovanja osoba u svojem životu iz razloga što svi ljudi zvuče i izgledaju jednako. Michael nije jedini koji prolazi kroz slične muke jer je Kaufman sve svoje likova obojao različitim nijansama introvertnosti, sumnje, anksioznosti i sličnih osjećaja kako bi nam omogućio da kroz prebojanu prizmu gledišta tih likova promatramo svijet u kojima su se oni pronašli. Filmovi su mu stoga često smješteni u podsvijest fragmentiranih protagonista čiju fragmentiranost naglašava korištenjem postmodernističkih tehnika poput nelinearnog sižaja te metafikcionalnosti koji se najbolje dočaravaju u *Adaptaciji* gdje Nicholas Cage glumi dvije uloge, glavnu i sporednu ulogu – scenarista Charliea Kaufmana i njegovog fiktivnog brata blizanca Donalda. Booker navodi kako se element samo-referenciranja postmodernističkih filmova u *Adaptaciji* smješta na jedan potpuno novi nivo, što film u njegovoj esenciji, ne pretvara u pastiš prijašnjih filmova, već u pastiš samog sebe“ (Booker, 2007: 141) čime se narušava „vjerodostojnost“ objektivne stvarnosti fikcionaliziranim protagonistima iz stvarnosti.

3. MALKOVICHEV PLES OČAJA I RAZOČARANJA

Film otvara scena u kojoj protagonist Craig izvodi lutkarsku predstavu prigodnog naslova - *Craigov ples očaja i razočaranja*. Scena služi kao savršena uvertira u tematiku filma prožeta pitanjima identiteta i (samo)otuđenja. Lutak, kada ugleda svoj odraz u zrcalu, pobjesni i razbija ga, samo kako bi shvatio da se nalazi na koncima koje kontrolira osoba koja liči na njega nakon čega on nevoljko, pod utjecajem lutkara, nastavi svoj ples očaja i razočaranja¹ koji se odvija na improviziranoj pozornici unutar lutkarove sobe, a završetak njegova plesa je popraćen nasnimljenim pljeskom publike iz kazetofona. Ples je u ovom slučaju svojevrsna dramatizacija lutkarovog života koji, kako Dragunoiu navodi, neuspješan pokušaj da se pomiri s vlastitim samootuđenjem što nastoji postići stvaranjem dodvoravanja publike koje u prostoriji nema iz čega se može iščitati „lutkarove želje da bude netko drugi, netko tko uživa osobno i profesionalno priznanje, nešto što Craig ne posjeduje“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 2). Za razumijevanje emocionalnog i psihičkog stanja protagonista, nužno ga je smjestiti unutar okvira u kojem on živi i djeluje. Njegovo umjetničko djelovanje kao lutkar je svedeno na ulične performanse za koje, zbog seksualnog intenziteta predstave, zna zaraditi batine od zabrinutih roditelja. Njegova ga supruga, unatoč tome što podržava njegov rad, nagovara da pronade pravi posao i time postane dio stvarnog svijeta. „Međutim, takozvani stvarni svijet u kojeg Craig ulazi u potrazi za osiguranjem životnih sredstava je još bizarniji od svijeta kojeg ostavlja iza sebe“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 4) što se vidi u poslu kojeg pronalazi u kompaniji smještenoj između sedmog i osmog kata nebodera, gdje su zaposlenici primorani hodati pognuto zbog niskih stropova i gdje tajnica Floris ne razumije ni riječi koju Craig izmjeni s njom zbog čega njegov šef, Dr. Lester, živi u uvjerenju kako pati od govorne mane.

„Činjenica da tajnica krivo razumije svaku rečenicu i što šef ne skriva seksualnu žudnju prema njoj, Dragunoiu tumači kao savršenu interpretaciju Lacanovskoga simboličnog sustava „gdje se ništa ne može posjedovati u svojoj potpunosti jer jezik, jedinstvena paradigma svih naših psihičkih i socijalnih struktura je beskrajni proces razlikovanja i odsustva koji vodi ljudski subjekt iz jednog praznog označitelja u drugi“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 4). Dr. Lester nije jedini koji osjeća seksualnu žudnju na poslu, već tu žudnju osjeća i sam Craig prema Maxine,

¹ „Lutkovo razočaranje kad ugleda svoj prizor u ogledalu predstavlja stanje samo-otuđenja, psihičkog odvajanja koje je pojačano činjenicom što lutak fizičkim izgledom nalikuje na svog tvorca. To psihičko razdvajanje podsjeća na Lacanovu formulaciju ljudskog subjekta kao podjele između narcističkog totalnog bića (mene) i govornog subjekta (ja) koji nastoji validirati fikcionalno jedinstvo tako da uvjeri vanjski svijet da ga smatra autentičnim“ (Dragunoiu, 2001-2002: 1).

kolegici s posla koju upoznaje na orijentacijskom satu. Unatoč tome što je oženjen za Lottu, Craig nastoji bezuspješno zadobiti naklonost Maxine koja ga odbija zato ne želi ništa s čovjekom koji se igra lutkama. Upravo u tom bizarnom okruženju birokracije nerazjašnjenih jezičnih i seksualnih odnosa, Craig otkriva zabarikadirana vrata za koje otkrije kako vode u glavu Johna Malkovicha, poznatog američkog glumca.² Nakon što prvi put iskusi iskustvo bivanja Johnom Malkovichem, Craig odlazi do Maxine kako bi s njom podijelio radosnu vijest o pronalasku, no Maxine portal sagledava s komercijalnog aspekta, gdje bi klijentima omogućila iskustvo bivanja Johnom Malkovichem za određenu cifru.

Prije nego što portal zaživi kao komercijalna zlatna guska, Craigova žena Lotte inzistira da prođe kroz portal i vidi svijet očima Johna Malkovicha što rezultira promjenom njezine subjektivnosti čime se stvara bizaran ljubavni trokut u relaciji Craig – Maxine – Lotte. „Lotte postane uvjerena kako je ona transseksualna osoba, a od operacije promjene spola odustane u trenutku kada shvati da može ispuniti svoju transseksualnu želje zaljubljuvanjem u Maxine koja započinje seksualnu vezu s Malkovichem kako bi mogla biti s Lottom“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 9). Maxine primjećuje Lottu samo u tom trenutku, kada su ona i Malkovich jedno. Lottino prisustvo u Malkovichevom tijelu označava prisutnost ženstvene strane unutar muškarca, a njihov dvostruk pogled koji upućuju Maxine je amplificirani osjećaj pažnje i požude čemu Maxine u konačnici i teži. Upravo taj pogled Dragunoiu asocira s pojavom „muškog pogleda“ u kinematografiji.

„[Laura] Mulavey tvrdi kako priča klasičnog Holivuda ima ukodirani specifični rodni odgovor. Perspektiva glavnog muškog junaka je privilegirana na takav način da se muški i ženski gledatelji podjednako identificiraju s njegovim pogledom koji proizvodi zadovoljstvo iz promatranja žene na ekranu čija se funkcija svodi na pasivnost i bivanjem erotskim prizorom“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 7).

² Izbor Johna Malkovicha (...) nije slučajna (...). Malkovich je enigmatični kameleon, kako u profesionalnom životu, tako i u privatnom. Kako je Kaufman opisao istoimenog glumca u intervjuu, „nešto je posve čudno i potpuno nepoznato u vezi njega. Ti nikada ne znaš što se točno događa iza njegovih očiju da to postane fascinantno i ja mislim da to paše uz priču“ (Shaw, 2006: 116). Nužno je ovdje napomenuti razliku Malkovichevog srednjeg imena čime se naglašava kako u film on glumi svoju fiktionaliziranu verziju. U filmu je njegovo srednje ime Horatio, dok mu je u stvarnosti Gavin pravo srednje ime. Prema Shawu, Malkovich u filmu je ideja tog glumca, način na kojeg ga publika doživljava.

Ljubavni trokut koji se stvara prilikom korištenja portala stvara poseban odnos moći u kojoj Maxine postaje lutka. Ona posjeduje moć i autoritet nad Craigom kojim upravlja kao što on upravlja Marionetom, a Craig posjeduje moć i autoritet nad Malkovichem koji se pod lutkarevim koncem ponaša upravo kao lutka. Njegov utjecaj je najvidljiviji u sceni kada Craig preuzme apsolutnu kontrolu nad glumčevim tijelom što se manifestira u ples s početka filma – *Craigov ples očaja i razočaranja*. Kao istinska marioneta, Malkovichevo tijelo u sobi izvodi fizičku zahtjevnu plesnu točku čime Craig za Maxine potvrđuje potpunu kontrolu.

„Unatoč tome što Craig sada može uživati poziciju apsolutne moći, on se pronalazi u poziciji apsolutne nemoći i to ne zbog činjenice što je manipuliran od strane Maxine. Kako Jonathan Romney ističe, iako su Craigove izuzetne lutkarske sposobnosti razlog za obnovljeni interes publike u tom umjetničkom polju, Malkovich je taj koji žanje rezultate uspjeha novog postojanja dok Craig ostaje po strani, još uvijek anonimn“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 9).

Dok Craig u Malkovichevom tijelu sa svojom novom suprugom Maxine uživa u „novostečenoj“ slavi, Lotte otkriva od Craigovog šefa, dr. Lestera kako je Malkovich zapravo čahura čija je svrha da postane domaćin za Lesterovu svijest. Lester također otkriva kako je on besmrtni i da je njegov istinski identitet ustvari kapetan Mertin koji je sagradio zgradu u sklopu koje se nalazi kompanija i portal. Na 44. rođendan, um domaćina postaje zreo za potpuno preuzimanje, no u slučaju da ne uspije ući u Malkovichevu svijest u trenutku njegova 44. rođendana, Lester ostaje osuđen na svijest novorođenčadi³ koja bi ga s vremenom asimilirala. Dr. Lester/kapetan Mertin priznaje Lotti kako je postao usamljen u svojoj sadašnjoj inkarnaciji, te pozvao najuži krug svojih prijatelja da mu se pridruže u Malkovichovoj svijesti i besmrtnosti, a istu „pozivnicu“ ponudi i Lotti. U klimaksu filma, Lester i Lotte otimaju trudnu Maxine kako bi ucijenili Craiga da napusti Malkovichevo tijelo i time omogući Lesteru i njegovim prijateljima ulazak u Malkovicha čime bi si osigurali svojevrstu besmrtnost. Craig nevoljko pristaje, no u trenutku prije nego što Lester uđe u Malkovicha, Maxine se oslobađa i prolazi kroz portal, a za njom Lotte kreće u potjeru. Miješanje ozbiljnog i komičkog Dragunoiu posebno uočljivim vidi u dvije scene:

³ Nakon 44. rođendana, portal se premješta s jedne osobe na drugu. U ovom slučaju, Mertin više ne bi bio u mogućnosti ući u Malkovichevu glavu, već bi ušao u glavu nasljednika portala koji se tek treba roditi.

„(...) koje eksplicitno parodiraju najpoznatije koncepte vezane za Freudovsku psihologiju. Dok prva od tih scena prikazuje čimpanzu koja, prema dijagnozi svog psihoterapeuta, pati od represivne traume iz djetinjstva i koja se u konačnici oslobađa te traume u događaju koji ga podsjeti na originalnu traumu. U drugom slučaju, dvije protagonistice filma se proganjaju kroz Malkovichevu podsvijest koja je strukturirana kao pojednostavljen Freudov slučaj djetetova razvoja: mladi Malkovich promatra seksualni snošaj svojih roditelja, njuška ženske gaćice i pati od javnog sramoćenja nakon što se pomokri u gaće u školskom autobusu“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 3).

Dragunoiu navodi kako unatoč tome što Kaufman i Jonze parodiraju najpoznatije slučajeve i pojmove iz psihoanalitičkog rječnika Freuda i Lacana, film se u svojoj srži temelji na njihovim teorijama što u konačnici postavlja meso i kožu na kostur scenarija. Ovdje se vraćamo ponovno na početak filma u kojoj, unutar četiri zida svoje lutkarske radionice gdje mu društvo prave samo lutke (koje izgledaju kao osobe iz njegova živote), Craig izvodi *Ples očaja i razočaranja*. Soba je prazna, nema nikoga tko bi naizgled mogao poremetiti krhku ravnotežu Craigova samopoštovanja, no unatoč tome što ondje nema apsolutno nikoga, on traži vanjsku potvrdu za svoj rad.

„Craig pretpostavlja da se njegov subjektivitet koji je konstituiran na temelju njegovog mišljenja, osjećanja i patnje udružuje s Kartezijanskim cogito, no njegova simultana čežnja da bude prepoznat od strane javnosti kao svojevrsnom kompenzacijom za svoju savjest nagovještava socijalno konstruiranu subjektivnost koja je primorana tražiti eksternu validaciju Drugog“ (Dragunoiu, 2001 – 2002: 5).

U ovom slučaju, ta potvrda je materijalizirana u nasnimljenom aplauzu koji odjekne sobom nakon što Craigov lutak završi svoj ples. Kako se njegova žena bavi više životinjama nego njime te tako svome mužu ne pridaje željenu pažnju i potrebnu razinu validacije njegova rada, Craig na poslu počinje neuspješno zavađati Maxine. On uspješno „zavede“ Maxine, djevojku koja nikad ne bi bila s lutkarom, tek u trenutku kad Malkovich postane njegova marioneta čime dobiva dvostruku vanjsku potvrdu. Prvu vanjsku potvrdu dobiva od javne sfere

u obliku fanova i medija, dok drugu potvrdu dobiva u intimnoj sferi kroz ženidbu s Maxine. No, kao što je ranije napomenuto, Malkovichev identitet zvijezde je taj koji preuzima sve zasluge za Craigov lutkarski talent, a njegova labava vanjska potvrda Drugog dolazi do potpunog kolapsa u trenutku kada izađe iz Malkovicha kako bi spasio Maxine, čime gubi ultimativnog lutka i ženu koju voli.

Gubitkom Malkovicha, Craig gubi vanjsku potvrdu od publike jer nitko ne zna kako je on zaslužan za sve lutkarske predstave koje je glumac izvodio u svojoj revitaliziranoj karijeri, dok potvrdu u intimnoj sferi gubi u trenutku kada se Lotte i Maxine pomire. Očajan da povрати izgublenu vanjsku potvrdu, ponovno ulazi u portal, no ovoga puta – prekasno. Lester je sa svojom ostarjelom družinom već zauzeo Malkovichev um, a portal je zamijenio domaćina. Umjesto u glumčevoj glavi, Craig se pojavi u podsvijesti Maxininog fetusa, a kasnije kćeri Emily. Zarobljen unutar podsvijesti djeteta, Craigu jedino preostaje da promatra svoje dvije bivše ljubavi kako žive sretan život, bez mogućnosti da utječe na razmišljanje i ponašanje djevojčice.

4. METAFIKCIONALNOST ADAPTACIJE

Iduća suradnja Kaufmana i Jonzea na filmu *Adaptacija* djeluje kao svojevrsni nastavak *Biti John Malkovich* gdje metafikcionalni segment *Malkovicha* metastazira u problematiku adaptiranja *Kradljivca orhideja*, novinskog članka koji se zbog svoje popularnosti razvio u knjigu koja je (ponovno zbog svoje uspješnosti) privukla pozornost očiju holivudskih producenata. Za scenarista koji bi se uhvatio u koštac s adaptiranjem priče kroz koju je Susan Orlean dočarala svijet Johna Larochea, karizmatičnog kradljivca orhideja, producenti uzimaju upravo Charlieja Kaufmana koji je njihovu pozornost privukao filmom *Biti John Malkovich* koji još nije završen sa snimanjem. Problem s adaptacijom započinje već na samom početku, gdje se Charlie suočava s kreativnom blokadom, dok mu istovremeno fiktivni brat blizanac dosađuje sa svojim idejama kako i on želi postati scenarist.⁴

Svi neuspješni počeci kojima je Kaufman tijekom filma nastojao započeti scenarij su u konačnici uključeni u film nakon što se fokus scenarija s adaptiranja knjige prebaci na adaptiranje scenarističke muke oko adaptacije dok njegov brat Donald postiže uspjeh s klišejskim scenarijem za triler 3 o serijskom ubojici s kanibalističkim apetitom koji je istovremeno i opsesivni policajac koji želi ubojicu privesti pravdi. Dok za Donalda naslov 3 označava odnos ubojica – žrtva – policajac koji u konačnici samog sebe proždire kao Ouroboros, Charlie ima sličnu muku s brojem tri zato što se on nalazi na trećoj razini adaptiranja. Na prvoj razini se nalazi Susan koja je „adaptirala“ Larocheov životopisni život u članak, kako bi kasnije taj članak adaptirala u knjigu (druga razina) koju kasnije holivudski producenti žele adaptirati u film za što zadužuju Charlieja (treća razina).

Uz to, Kaufman tijekom kreativnog kaosa kojeg proživljava na svom putu adaptiranja prolazi kroz tri varijante kojima bi mogao početi film. Prvi početak obuhvaća stvaranje svijeta što se u ovom slučaju može protumačiti kao stvaranje orhideje kao glavnog fokusa filma te kako Kaufman ne želi napraviti klišejski holivudski film koji sadrži akcijske scene, narkokartele ili nepotrebnu ljubavnu priču, već želi napraviti film samo o orhideji. Točnije, on želi dramatizirati cvijet.

⁴ „Odbacujući Holivudske klišeje koje utjelovljuje i prihvaća njegov brat blizanac, amaterski scenarist koji naporno radi na banalnom scenariju o serijskom ubojici s poremećajem ličnosti, Charlie (...) pokušava pronaći ključ za nastavak linearne naracije knjige *Kradljivca orhideja* koji miješa intervjue, povijest i osobne refleksije“ (Simerka, Weimer, 2005: 92).

Dok drugi početak obuhvaća Susan Orlean, usamljenu udatu ženu koja odlazi intervjuirati Larochea, treći početak označava ulazak metafikcijskog elementa u film, gdje Charlie Kaufman kao stvarni scenarist ubacuje samog sebe u scenarij. Film je sižejno konstruiran tako da prvo što vidimo je treći početak, nakon čega ga odmah u stopu slijede drugi te treći početak. Film počinje crnim ekranom i Kaufmanovim monologom, što se ubrzo prebacuje na filmski set *Biti John Malkovicha* i restoran u kojemu unajmljuju Kaufmana za adaptiranje scenarija. Već sam početak daje do znanja međufilmskog referenciranja tako da se umjesto uvodne špice u film postavlja crni ekran u čijem se podnožju vrte imena glumaca i producenata dok u pozadini čujemo razbijanje konvencionalnog filmskog pripovjedanja u obliku Kaufmanovog monologa ispunjenog gađenjem prema samom sebi.⁵

Kaufman u ovom slučaju, problem adaptiranja rješava na pravi postmodernistički način; umjesto da prikrije istinu oko muke koje mu je zadala adaptacija knjige *Kradljivac orhideje*, on gledatelju otkriva svaki aspekt tog mučnog iskustva koji je ga je progonio prilikom pisanja scenarija. „Unatoč tome što se adaptacijom pokrio veći dio Orleaničinog romana, u svojoj suštini, film je priča o borbi scenarista s adaptiranjem koja kulminira scenarijem o scenaristu koji u nemogućnosti adaptiranja“ (Booker, 2007: 142) nastavlja začarani krug istovjetan simbolu Ouroborosa (gdje glava zmije grize svoj rep) u nemogućnosti da se izvuče iz košmara adaptiranja. Simerka i Weimar tvrde kako je *Adaptacija*, priča o piscu koji adaptira priču tako da upiše sebe u nju, postmoderna na temelju:

1. „Svoje pozadine u dijegezi, postignute po ponovljenom zahtjevu da gledatelji prihvate da gledaju film koji se bavi pisanjem scenarija o tom istom filmu.
2. Svoje prezentacije pisanja scenarija i ostalih pripovjednih činova u filmu kao adaptacije, a ne kao original
3. Svoje prezentacije adaptacije i naracije kao nepromjenjive samo-inskripcije“ (Simerka, Weimer, 2005: 92).

⁵ „Od samog početka filma, svjedočimo razmišljanju scenarista koji ne prihvaća samog sebe i koji bi želio biti netko drugi. Film započinje crnim ekranom i Kaufmanom koji putem naracije negoduje oko svakog aspekta samog sebe: očajan da preradi vlastiti život, on se žali na svoj fizički izgled, nedostatak fizičke forme i sveukupnu potrebu za samopoboljšanjem. Čini se da je zarobljen u svijetu fikcije i, ako je to moguće, želi preraditi sebe kao mršaviju osobu s glavom punom kose i ljubavnim interesom“ (D'Aquino, 2007: 560).

Drugi ključan trenutak Kaufmanove samo-inskripcije i filmske metafikcije je kreacija svog fiktivnog brata Donalda koji djeluje kao kontrast Charlieju po infantilnom ponašanju, pisanju klišejnih scenarija koji prate standardni holivudski obrazac te koji je uspješniji sa ženama nego Charlie. „On predstavlja sve što Charlie mrzi - holivudsku standardizaciju. Donald koristi standardne termine koji se pojavljuju u filmskoj industriji, ide na seminare o pisanju uspješnog scenarija za film“ (Juričić, 2013: 22). Kao što je ranije napomenuto, Charlie na temelju dijegeze gradi *Adaptaciju*, te putem postmodernističkog postupka „otkriva proces proizvodnje“ (Baron, 1998: 29) dok Donald koristi mimetički pristup u svojem scenariju. „Taj naglasak na dijegezi je postmoderan upravo zbog toga što potkopava ikakav osjećaj da film nudi „jednostavnu“ i otvorenu mimetičku reprezentaciju djelovanja likova“ (Simerka, Weimer, 2005: 92). Donald u filmu ne predstavlja samo Charliejavu suprotnost na temelju svog ponašanja i spisateljskih aspiracija, već on predstavlja i mimezu dok Charlie označava dijegezu. Za ovaj slučaj, značajan je kadar iz filma gdje Donald upita svog brata za savjet oko imena serijskog ubojice, na što mu Charlie podrugljivo odgovara da zlikovca svog filma nazove *The Deconstructionist* i neka bude profesor književnosti.

Naravno, Donald ne primjećuje sarkazam u riječima svog brata koji imenom zlikovca referira na književnu teoriju, već iskoristi tu ideju onako kako ju je čuo od njega. No, ako se dublje zagrebemo ispod navedene replike, Charlie u svom scenariju preuzima karakteristike koje pojam *The Deconstructionist* vuče za sobom, dok Donald preuzima samo ime čime se dodatno potvrđuje dijegetička i mimetična razlika između dva brata. Kaufmanovoj dekonstrukciji možemo također suprotstaviti scenarističkog gurua Roberta McKeeja čije seminare polazi Donald, a kasnije i Charlie u nadi da će ga McKee savjetovati u svezi rješavanja problema s adaptiranjem. S likom McKeeja, „Kaufman pokazuje opću potrebu da ljudi posjeduju značenje i strukturu u svojim životima“ (D'Aquino, 2007: 568). McKee u ovom slučaju označava tradicionalnu strukturu Holivudske priče, dok Kaufman djeluje kao dekonstruktivist te iste strukture. No, umjetničko ime pod kojim Donald predstavlja svog kanibalističkog ubojicu nije jedini put da je promašio značenje nekog pojma.⁶

⁶ „Činjenica da *Adaptacija* ponajviše postavlja fokus na svoje dijegetičke tehnike čini poprilično pogodnim za ubacivanjem scene u kojoj braća blizanci, Charlie i Donald, raspravljaju o značenju simbola Ouroboros, zmije koja proždire svoj vlastiti rep. Donald, čiji se kreativni svijet sastoji od popularnih trilera, ne uspijeva razumjeti riječ i može razumjeti sliku na najdoslovniji način iz čega proizlazi ideja o stvaranju poremećenog serijskog ubojice koji prakticira samo-kanibalizam. Kao kontrast, Charlie prisvaja pojam kao simbol svojeg samoinskriptivne autorske strategije. „Ja sam Ouroboros. (...) Upisao sam se u scenarij.“ To prisvajanje odgovara slici koju je ponudio James A. Parr: Dijegeza je Ouroborosova glava koja proždire svoj mimetički rep. Mimeza u *Adaptaciji* (...) je u konačnici progutana od dijegeze; mimetička reprezentacija je stvorena kako bi služila dijegetičkoj svrsi, što je obratno od onog što se pronalazi u više konvencionalnim pripovijestima“ (Simerka, Weimer, 2005: 93).

U trećem činu, nakon što Charlie posjeti McKeejev seminar o pisanju scenarija, Kaufman ubacuje elemente priče koje je na samom početku filma, na sastanku s producenticom, odbacivao: ljubavni odnos, drogu, potjeru i životne lekcije koje likovi nauče na kraju filma. John Laroche i Susan Orlean vode tajnu ljubavnu vezu koju skrivaju od njezinog muža i očiju javnosti, iz orhideja izvlače opojna sredstva o kojima njih dvoje postaju ovisni, a sve završava filmskom potjerom u kojoj dvoje ljubavnika naganjaju blizance kroz močvarna područja Floride u kojoj Donald umire, a Charlie nauči životnu lekciju. Treći čin reflektira prodor holivudske tradicije kojoj se Charlie toliko opire. Kao što je napomenuto, sam čin započinje nedugo nakon njegova posjeta scenarističkom seminaru gdje od McKeea saznaje kako će publika oprostiti loš prvi i drugi čin ako treći čin posjeduju tu moć da iskupi cijeli film, tu snagu koja će ostati s gledateljima nakon što film završi. Kaufman u ovom slučaju savršeno iskorištava ironiju, gdje su prva dva čina prožeta elementima postmodernističke poetike, dok pri samom kraju drugog čina dolazi do pucanja, kako u umu Charliea Kaufmana, tako i u samom pripovjednom pogledu te se kroz pukotine nastale tim pucanjem provlače elementi klasičnog fabularnog stila. Upravo u tim elementima Charlie pronalazi lijek za svoju adaptaciju, kombiniranjem klasičnog i postmodernog, čime dodatno dokazuje kako on i njegov brat predstavljaju Ouroboros, zmiju koja guta svoj rep, gdje postmodernizam guta klasičnu naraciju, gdje realno (Charlie) guta fiktionalno (Donald).

Donaldova smrt označava trenutak kada Charlie „proguta“ svog fiktivnog brata blizanca kako bi se riješio kreativne blokade. „Charlijevo ponovno sjedinjene s bratom blizancem – čija je smrt u močvarama Floride tek dio reintegracije u Kaufmanovo kreativno Ja – će ponuditi Holivudski završetak Orleaničine knjige“ (D'Aquino, 2007: 569). U završnim razmatranjima, Antonella D'Aquino tvrdi kako Kaufman u filmu djeluje kao karika koja nedostaje između Hollywooda i stvarnosti, čije su priče većinom produkt scenaristove mašte na temelju koje scenaristi (uključujući i Kaufmana) preživljavaju, a samim time Kaufman navodi kako se ne treba oslanjati na fikciju prilikom skupljanja iskaza o stvarnosti (D'Aquino, 2007). Stoga nije ni čudno da Charlie koji kao osoba s donekle antisocijalnim i introvertnim sklonostima ima problema s adaptiranjem knjige koja se temelji na stvarnosti. Kao scenaristu koji se proslavio scenarijem za film o portalu koji vodi u glavu poznatog glumca, adaptacija ne-fiktivne knjige o kradljivcu orhideja ovdje služi kao mogućnost da preradi samog sebe od čega u konačnici odustaje što je vidljivo na filmu gdje Nicholas Cage izgleda identično Charliejevom viđenju samog sebe – proćelav, debeo i star.

5. VJEČNE SJENKE UKALJANIH UMOVA

Joel, protagonist filma, budi se iz čudnovatog sna na Valentinovo te impulzivno odlučuje uzeti jednodnevno bolovanje i vlakom odlazi u Montauk koji se nalazi blizu njegovog gradića Rockville Center u državi New York. Joela krase odlike tihog i sramežljivog muškarca koji gledatelju putem naracije iz bilješki svojeg dnevnika, daje do znanja kako ne zna zašto je otišao u Montauk, kako inače nije impulzivna osoba te da želi upoznati novu djevojku za što ima male šanse iz razloga što se boji uspostaviti kontakt očima s drugim spolom. Dok šeta plažama Montauka, primjećuje djevojku u daljini s nekonvencionalnom bojom kose, ali ponovno ne uspijeva uspostaviti kontakt. Na putovanju natrag u Rockville Center, ta ista djevojka probija led i predstavlja se kao Clementine. Kaufman i Gondry ovdje ubacuju flashback, čime se sižejna linija priče vraća na večer prije nego što upoznaje Clementine, kada uplakani Joel odlazi kući na Valentinovo dok ga prati tajanstveni kombi. Joel ulazi u stan, popije tabletu i pada na pod onesviješten. Iz kombija koji je pratio Joela izlaze zaposlenici tvrtke Lacune i ulaze u njegov stan s hi-tec opremom s namjerom da obave posao za koji se Joel obratio Lacuni – brisanjem Clementine iz njegova sjećanja.

Postmodernistički postupak koji je najviše prisutan u *Vječnom sjaju nepobjedivog uma* je nelinearnost pomoću koje je siže predstavljen na nekoliko razina.⁷ Prva razina je okvir priče, njezin početak i kraj - Joelov odlazak u Montauk i njegovo čekanje Clementine ispred zgrade što prekida Patrick, zaposlenik Lacune. U tom se trenutku ubacuje retrospektiva koja potraje do samog kraja filma, nakon čega se nastavlja scena iz stvarnog vremena. Druga razina je retrospekcija koja otkriva da se Joel podvrgnuo medicinskom tretmanu brisanja sjećanja kako bi time izbrisao Clementine nakon saznanja da je ona njega prvotno izbrisala iz njezinih sjećanja nakon prekida veze. Tijekom te razine, dok uspavani Joel pokušava spasiti sjećanja na Clementine shvativši da je ne želi izbrisati, oko njega se razvija priča vezana za zaposlenike Lacune.

⁷ „Specifično, Vječni sjaj nepobjedivog uma nudi (kasno) postmodernističko gledišta na sjećanje koje se opire ranijim postmodernističkim tendencijama historizma - opire se Fredric Jamesovoj definiciji "nostalgija filmovi" i prema svakom pojmu povijesti kao jednostavne simulacije. Prema Svetlani Boym, film se podjednako odupire reflektivnim i restauracijskim oblicima nostalgije; ne tvrdi kako je prošlost objekt žudnje niti da je prošlost apsolutna istina i tradicijska vrijednost. U iskušenju sam da predložim kako pojam vremena u Vječnom sjaju nepobjedivog uma postoji u afektivnom prostoru koji probija prošlost, sadašnjost i budućnost, no koji se također nalazi izvan te tri razine“ (Sperbs, 2005).

Otkriva se kako je Patrick, zaposlenik koji se pojavljuje netom prije flashbaca, u ljubavnoj vezi s Clementine nakon što se zaljubio u nju tijekom brisanja njezinih sjećanja te kako je Mary, zaposlenica Lacune i djevojka drugog zaposlenika, ujedno bila i ljubavnica svog šefa, doktora Mierzwiaka. Dok se ljubavni odnosi razmatravaju i zapliću tijekom druge razine, nesvjesni Joel nas odvodi na treću razinu sižejne linije – svoja sjećanja. Fragmenti prošlosti nižu se od zadnjeg prema prvom zajedničkom sjećanju. Sjećanje koje posluži kao okidač da Joela natjera u borbu da zadrži Clementine u sjećanju je događaj u kojemu ona priznaje svoja neugodna sjećanja iz djetinjstva koji su uzrok njezina ponašanja.

Čin brisanja sjećanja se može paralelno usporediti s Barthesovim tekstom *Progonstvo iz Imaginarnog* iz njegovih *Fragmenata ljubavnog diskursa* gdje smatra da je progonstvo stanje u kojemu „odlučivši se odreći stanja zaljubljenosti, subjekt s tugom vidi sebe prognana iz svojeg Imaginarnog“ (Barthes, 2007: 99). Joel i Clementine koriste usluge Lacune kako bi jedno drugo istjerali iz svog Imaginarnog koji se u ovom slučaju manifestira u sjećanjima na njih i njihov ljubavni odnos. „To je cijena koju treba platiti: smrt Slike za vlastiti život“ (Barthes, 2007: 99). Dok Barthes navodi primjer alternativnog kraja *Patnji mladog Werthera* u kojemu Werther preživljava na način da se progna iz Carlottinih sjećanja, Kaufmanovi protagonisti se nalaze na suprotnoj strani. Tijekom ljubavnog žalovanja⁸, oni nisu pristupili medicinskom zahvatu brisanja sjećanja kako bi prognali sebe iz sjećanja drugih, nego oni su pristupili zahvatu kako bi prognali nepoželjnu Sliku iz svojih sjećanja. Ono što Lacuna nudi svojim klijentima se nalazi negdje između stvarnog i ljubavnog žalovanja u kojima se klijenti odlučuju na brisanje nepodobnih subjekta iz svojih sjećanja kako bi mogli nastaviti lakše sa svojim životima. Oni na taj način odustaju od žalovanja u kojima trebaju trpjeti spomenute oprečne nesreće gdje pate zato što je drugi istovremeno prisutan i mrtav.

„Putem zahvata, Lacuna pretvara nepodobnog drugog u ono što i samo ime organizacije kaže – rupu. Riječ lacuna sama po sebi označava rupu ili prazninu, a kako priča napreduje, ona označava upravo ono što tvrtka nudi. Film pokazuje kako asocijacije i mostovi putem kojih su sjećanja povezana i dalje ostaju nakon brisanja sjećanja za koja su vezana“ (Cady, 2014). Upravo zbog toga što Lacunini radnici putem brisanja sjećanja ostavljaju rupe u sjećanjima, pacijent ne može položiti „ispit stvarnosti“ stvarnog žalovanja „koji pokazuje (...) da je voljeni objekt prestao postojati“ (Barthes, 2007: 99) jer bi u tom slučaju izbrisani subjekt zbilja trebao

⁸ „U ljubavnom žalovanju, objekt nije ni mrtav, niti je nekamo otišao. Ja sam taj koji odlučuje da njegova slika mora umrijeti (i tu ću mu smrt možda čak sakriti). Dokle god bude trajalo to čudno žalovanje, morat ću dakle trpjeti dvije oprečne nesreće: morat ću patiti zato što je drugi prisutan (pa me i nehotice nastavlja ranjavati) i tugovati zato što je mrtav (barem onakav kakvog sam ga volio)“ (Barthes, 2007: 99).

prestati postojati što u konačnici pacijenta ostavlja u limbu između stvarnog i ljubavnog djelovanja. No što se događa u trenutku kada se pacijent, u ovom slučaju Joel, tijekom samog postupka odluči da odustaje od progonstva? Točnije, pitanje je – zašto se Joel tijekom postupka odlučio na spašavanje sjećanja na Clementine? „Pokušavam se izvući iz ljubavnog Imaginarnog: ali Imaginarno tinja ispod površine, kao loše ugašen treset; ponovno se zapali; ono čega smo se odrekli opet se pojavljuje; iz loše zatvorenog groba odjednom izbija otegnuti krik“ (Barthes, 2007: 101). Iz ovoga proizlazi kako se sjećanje na osobu ne mogu jednostavno izbrisati upravo zbog rupa koje ostavljaju za sobom i međupovezanosti s ostalim sjećanjima. Pacijent koji se podvrgnuo Lacuninom tretmanu će možda osjećati nekakvo olakšanje jer neće osjećati bol koje mu je to sjećanje pružalo, no zbog naglog reza u sjećanjima osjećat će se izgubljeno što se najbolje vidi na primjeru Mary koja je izbrisala sjećanja na ljubavnu aferu sa svojim šefom. „Ona ponavlja svoju zabludu, te se ponovno zaljubljuje u svog šefa. Kroz alteraciju njezinog sjećanja, brisanje označava bijeg od emotivne boli, no onemogućava ikakav progres ili zaključak. Zbog toga, Mary nesvjesno ponavlja svoje krive korake“ (Cady, 2014). No Mary nije usamljena u ponavljanju svojih krivih koraka, već se i u podsvijesti protagonista uviđa deteorizacija sjećanja i ako ondje nešto nedostaje, nešto što je naglo otrgnuto iz njihovih sjećanja.

Povratak u prvotno mentalno stanje u ovom slučaju nije potpuno bezbolno, što je vidljivo na ponašanju Clementine i Joela. Jutro nakon zahvata, na samom početku filma, Joel impulzivno uzima dan odmora od posla i odlazi u Montauk, a kroz naraciju priznaje kako inače nije impulzivna osoba. Istina, trenutak njegove impulzivnosti se može dokazati scenom prije nego što Clementine biva izbrisana i kad mu šapne da ode u Montauk, no upravo zbog toga što je u njegovim sjećanjima ostao fragment bivše djevojke označava još jedan trenutak koji dokazuje kako je medicinski zahvat Lacune beskoristan, kako je unatoč tome što je Clementine uspješno izbrisana i dalje ostao dio nje, a Joel u podsvijesti osjeća kako nešto nedostaje. Ista stvar se može vidjeti kod Mary kojoj je ostao osjećaj zaljubljenosti prema svom šefu, dok Clementine pak pokazuje najradikalniju promjenu u svom ponašanju zbog obavljenog zahvata. „U eseju *The Me Who Knew It*, Jenny Diski povlači paralelu između sjećanja i identiteta u *Vječnom sjaju nepobjedivog uma*, istražujući „neodoljivi osjećaj kako smo mi naša vlastita sjećanja“ unutar čega stvara okvir filma kao reprezentaciju ideje kako su ljudi akumulacija vlastitih iskustva“ (King, 2013). Time dolazimo do zaključka kako zahvat ne nudi zaborav, već kratkotrajno lišenje od emocionalne boli koje se subjekti žele riješiti, no zapadaju u ciklus ponavljanja pogrešaka.

„Kako procedura oštećuje likovima njihovu percepciju vremena i svijest o sebi, tako im onemogućava osobni rast i učenje na temelju svojih pogrešaka. Kao što Jason Sperb kaže, "zaboraviti je ponoviti" (King, 2013). Mary se tako ponovno zaljubljuje u svog šefa, a Joel i Clementine se ponovno pronalaze i nastavljaju svoju vezu čime se ponovno vraćaju na istu točku prije brisanja sjećanja. Dodatan primjer cikličnog ponavljanja je Clementine s promjenom boje kose. Njezina početna boja je plava, a tokom filma je boji u crvenu, a potom u narančastu, kako bi na kraju filma ponovno bila plava. „Kod Clementine, zahvat je nešto poput restart gumba. Njezina kosa označava emociju i perspektivu. (...) Ponavljanje boje naslovljene „plava ruševina“ sugerira kako se ona vratila u isto mentalno stanje u kojemu je bila prije njihovog susreta“ (Cady, 2014).

Dok Cady označava važnost promjene, tj. povratka plave boje kose, King navodi kako je Clementinin gubitak sjećanja na Joela i njihovu ljubavnu vezu ujedno i gubitak nje same što se vidi u sceni s Patrickom koji je ukrao predmete asocijacije koji podsjećaju Clementine na Joela i koji su poslužili da ga ona izbriše iz glave, te koristi te iste asocijacije, uključujući odlazak na smrznuto jezero, kako bi joj se čim više svidio čime zapravo pogoršava situaciju u umu nestabilne Clementine koja sve više uviđa kako nešto nedostaje u mozaiku njezinih sjećanja. „Neumrljani⁹ um nije pročišćeni um, već je prazan papir naznačen prazninom i beznačajnošću. Prema tome, brisanje traume, ironično, stvara novu traumu“ (King, 2013) što je posebno vidljivo u Clementininom nestabilnom ponašanju nakon procedure. Dok film završava saznanjem kako su Joel i Clementine jedno drugo izbrisali iz sjećanja te njihovim odlukom da obnove svoj ljubavni odnos čime započinju novi ciklus¹⁰, jedino Mary (koja im je i dostavila dokazni materijal kako su jedno drugo izbrisali) uviđa štetnost Lacunine procedure te putem dostavljanja vrpca pokušava donekle popraviti štetu koje je brisanje moglo ostaviti na pacijentima.

⁹ Originalni engleski naslov filma je *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, dok je naslov preveden kao *Vječni sjaj nepobjedivog uma*. U ovom kontekstu, *spotless* bi označavao neumrljani um, tj. um pročišćen od sjećanja. Upravo sam iz tog razloga sam zadržao doslovan prijevod riječi *spotless*. (op.a.)

¹⁰ U originalnom scenariju, završetak filma je smješten u blisku budućnost, gdje ostarjela Clementine ponovno odlazi na proceduru brisanja pamćenja što označava kako se njezin ljubavni odnos s Joelom nastavio vrtjeti u krugu pomirenje – svađa – brisanj čime se potvrđuje kako Lacuna ne nudi izlječenje, već privremeno rješenje.

6. POSTMODERNISTIČKI PRIKAZ SMRTI U *SINEGDOHI, NEW YORK*

Sinegdoha, New York (2008) predstavlja prvi Kaufmanov izlet u redateljske vode. Za svoj „debitantski“ film napisao je i režirao je, bez sumnje, najkompleksnije djelo do sada, film čiji je fokus ponajviše usmjeren na tematiku smrti. Radnja prati kazališnog redatelja Cadena Cotarda čije se mentalno i fizičko zdravlje narušava tijekom njegovog pokušaja da postavi monumentalnu i neimenovanu kazališnu predstavu koja će predstavljati nešto veliko, iskreno, teško, nešto u što će Cotard uliti pravog sebe. Smješten u napušteno skladište, neimenovani kazališni komad se, u rasponu od sedamnaest godina, pretvara u gigantski živući organizam koji reflektira Cadenov život i sve one koji se nalaze u njemu, čime se stvara razina metateatralnosti u kojoj i glumci dobivaju svoje glumce da ih glume.

„On koristi skladište kao mjesto za eksperimentiranja, otkrivajući što bi se moglo dogoditi ako su on ili drugi drugačije postupili u određenim situacijama. Realizam Cadenove predstave počinje prijetiti realizmu filma (...) jer Caden ne unajmljuje glumce samo da glume likove iz njegovog života, već unajmljuje i glumce da glume te glumce jer u konačnici, produkcija mora uključiti samu sebe ako nastoji biti realističan portret Cadenova života“ (Davies, 2011: 28).

Kao što je bio slučaj s *Adaptacijom*, gdje se Charlie Kaufman ubacuje u scenarij o *Kradljivcu orhideja*, ovdje Caden ubacuje sebe u kazališnu predstavu, a za glumca koji će ga glumiti odabire Sammyja, tajanstvenog muškarca koji ga uhodi većinu života i time posjeduje sposobnost da uđe u Cadenovu glavu, da razmišlja isto kao što redatelj razmišlja. Sammy za svoju realističnu portretaciju Cadena odlazi do mjere da ga obavještava kako je njegova bivša supruga u gradu te ga navodi da je otiđe posjetiti, samo kako bi Sammy (kao glumac) mogao vidjeti trenutak u kojemu Caden gubi i onaj mali dio sebe što je ostao od njega. Komplicirani obiteljski odnosi su krucijalni za razumijevanje razlog Cadenovog psihičkog i tjelesnog raspadanja. Prije nego što dobije MacArthur Fellowship nagradu čiji visoki novčani iznos omogućiti stvaranje novog kazališnog projekta, Caden živi obiteljski život u gradu Schenectady (u državi New York) s distanciranom suprugom Adele (također umjetnicom) i kćerkom Olive, te djeluje kao redatelj u lokalnom kazalištu.

Unatoč tome što je za svoju režiju dramskog komada *Smrt trgovačkog putnika* Arthura Millera dobio pohvale od strane publike i kritike, Caden nije zadovoljan konačnim ishodom predstave, a supruga ga osuđuje kako s tom predstavom on nije napravio ništa novo osim što je postavio kazališni komad kojeg su i mnogi prije njega postavljali. Za Adele, Cadenov *Trgovački putnik* ne predstavlja ništa novo jer nije originalno, jer u njemu nema ničeg osobno. Upravo je to ključan trenutak nakon kojeg Caden odlučuje financijska sredstva koje je dobio od MacArthur Fellowshipa iskoristiti u nešto originalno, nešto što će reflektirati njega samog. Ubrzo nakon premijere *Smrti trgovačkog putnika*, Adele napušta Cadena te s Olive odlazi u Njemačku kako bi u Berlinu postavila izložbu svojih minijature portreta. S njihovim odlaskom, Cadenovo zdravlje se počinje naglo pogoršavati što je posebno vidljivo u tome što on, zajedno s gubitkom mogućnosti plakanja i stvaranje slina, gubi mogućnost razlikovanja stvarnosti i fikcije, prostora i vremena. Uvjeren kako nije prošlo ni sedam dana od kad je Adele otišla u Njemačku na „kratki izlet“, on ne shvaća kako je prošlo već godinu dana te kako se njegova supruga i kćerka više ne vraćaju. U stvarnost ga povuče Hazel, djelatnica iz kazališta koja gaji ljubavne osjećaje prema njemu, osjećaje koje joj on ne može uzvratiti što je vidljivo u sceni kada se rasplače tijekom seksualnog odnosa, nakon čega je počinje izbjegavati dok Hazel nastavlja svoj život. Ona se udaje i podiže obitelj u neobičnoj kući koja se nalazi u vječnom plamenu¹¹ čime se dolazi do ključne tematike filma – smrt.

Sam film počinje viješću s radija kako je prvi dan jeseni, godišnjeg doba koje predstavlja umiranje. S iste radio stanice, gošća emisije citira Rilkeovu pjesmu *Jesenji dan* čije riječi djeluju gotovo proročki za Cadenovu budućnost u kojoj on ostaje sam s nedovršenim projektom. Prije nego što i sam premine, Caden pokopa svog oca, majku, kćerku, Sammyja i Hazel. Kao što Kaufman svog protagonista *Anomalise* odvodi u Fregoli hotel što je direktna referenca na Fregolijev sindrom, Cadenovo je prezime referenca na Cotardov Sindrom. „Cotardov sindrom, ponekad poznatiji pod nazivom "Sindrom živog mrtvaca" je stanje u kojemu pacijenti vjeruju kako su oni mrtvi, kako su dijelovi njihovih tijela mrtvi i da oni ne postoje“ (Blair, 2015). Dok Caden ne boluje od Cotardova sindroma, smrt i bolest ga prate u stopu, njegovi voljeni umiru, na televiziji se konstantno prikazuju reklame vezane za bolest. On želi da predstava bude refleksija smrti, no uz to, on želi da ona bude i refleksija ljubavi, života, refleksija svega.

¹¹ „[Hazel] čak bude i u nedoumici oko kupnje kuće jer je, kako prizna agentici nekretnina, „zabrinuta oko toga da pogine u požaru“ na što agentica odgovori kako je važna odluka ta da osoba odluči na koji način želi umrijeti. (...) U interpretaciji koja je relevantna ovoj analizi, John Ott tvrdi kako Hazel toliko želi živjeti Američki san s katoličkim mužem i dvoje djece, da je spremna i kupiti kuću u plamenu. Ova vrsta „gušenja“ je u konačnici dovodi do njezine smrti u kojoj ona pogiba gutanjem dima“ (Davers, 2011: 28).

Od glumca koji će glumiti njega zahtjeva da posjeduje mogućnost da zaroni u njegovu samoću, što u konačnici Sammy i čini, a njegova gluma Cadena Cotarda završava samoubojstvom. Njegov čin samoubojstva se nadovezuje na Cadenov pokušaj samoubojstva nakon što ugleda sretnu Hazel s njezinom obitelji, no dok Cadena uspijevaju spasiti od skoka u vlastitu smrt, Sammy želi da Cotard vidi njega, tj. da vidi samog sebe dok mu se srce raspada i kako shvaća da poslije smrti nema ničega. Upravo u ovoj sceni se može vidjeti kako je Caden „mrtav“ u psihičkom i emocionalnom smislu, što ga u konačnici pretvara u neku vrstu hodajućeg trupla. Jedina osoba koja dijeli Cotardovo mišljenje da je on mrtav je Millicent Weems koja nakon Sammyjeve smrti preuzima ulogu Cadena u predstavi, te postepeno preuzima ulogu redatelja predstave zato što je Caden kreativno iscrpljen nakon sedamnaest godina rada. Za nju, Cotard je mrtav čovjek koji se nalazi između dva svijeta i kojemu je vrijeme koncentrirano i kronološki konfuzno.

Davers navodi kako je Millicentinim preuzimanjem redateljske stolice porasla i kvaliteta predstave kojom je Caden godinama rukovodio.¹² Poput Sammyja koji svojim samoubojstvom razbija „stvarnost“ predstave i života kojeg ona reflektira, Millicent također uzima umjetničku slobodu prilikom rada na „svojoj“ predstavi što se posebno vidi na finalnoj dramatizaciji Sammyjevog pogreba u kojoj Svećenikov monolog dirne sve prisutne, posebice Cadena. Cadenov problem s režijom predstave se može vidjeti i u njegovoj nemogućnosti da pronade prikladan naslov za nju, te konstantno mijenja mišljenje o tome „da konačno zna kako postaviti predstavu.“ Simulakrum kao prvi predloženi naslov za predstavu predstavlja ono što Cotardovo djelo zapravo jest. Baudrillard navodi četiri faze znaka i njegovog odnosa sa stvarnošću u kojemu četvrti predstavlja simulakrum, objekt koji je kopija nečega što više nema uporišta u stvarnosti, tj. nešto što nema original. „Ovisno o razini prikaza stvarnosti u nekom znaku, on razlikuje vjeran prikaz stvarnosti, distorziran prikaz stvarnosti koji maskira ili naglašava određene karakteristike, prikaz koji skriva nedostatak stvarnosti kroz vlastitu vizualnost i prikaz koji nema nikakve veze sa stvarnošću“ (Baudrillard, 1981: 10). U slučaju *Synecdoche*, kazališni komad zbilja djeluje kao simulakrum jer „Cadenov New York i predstava koja se odvija u njemu preuzimaju njegovu stvarnost i prekrivaju „stvarni“ New York, „pravi“ svijet i „prave“ probleme“ (Keenan, 2014). Keenan nadalje tvrdi kako u postmodernom svijetu, vrijeme postaje kompresirano i distorzirano, što je moguće vidjeti u Cadenovom slučaju koji

¹² „Zadnja promjena u ulogama označava važnost Cadenove performativnosti kroz cijeli film. Millicent komunicira s Cadenom kroz minijaturnu slušalicu, dok on proživljava svoje posljednje dane u skladištu. Zamjenjujući njegovu raniju samosvjesnu produkciju slina i suza, Millicent upućuje Cadena na svaki detalj, od prisjećanja na njegove propale veze do upute da se obriše nakon korištenja toaleta“ (Davers, 2011: 29).

izgubi pojam o vremenu i svijetu koji se odvija izvan njega i njegovog mikrokozmosa kojeg je sastavio unutar skladišta. „Cadenova predstava i predstava unutar predstave recikliraju Cadenovu prošlost, ostavljajući ga poprilično nesvjesnog na svijet i na koje se načine izvanjski svijet promijenio“ (Daverson, 2011: 28) i koji izgleda krajnje opustošeno, kao da je kataklizma ili rat protutnjao stvarnim New Yorkom.

Cadenovom nizu mogućih naslova za predstavu moramo suprotstaviti naslov kojim je Kaufman okrunio svoj redateljski debi. Sinegdoha označava termin u kojoj se dio nečega uzima za označavanje nečeg cijelog. „Drugim riječima, život dramskog pisca se odnosi na sve živote i svi životi se odnose na njegov život. Na taj način, Kaufman otkriva smisao filma već u samom naslovu“ (Ebert, 2008). Do te spoznaje Caden dolazi na Sammyjevom pogrebu, čime njegova ideja za predstavu dobiva novo značenje nakon što shvati da svaki glumac posjeduje svoj život izvan predstave, te kako u tom životu on vodi glavnu ulogu. „Caden shvaća da je Sammy posjedovao život izvan njegove uloge Cadena. Zbog toga, Caden na trenutak izlazi iz svoje kože te shvaća da svi drugi životi jednako komplicirani i važni poput njegovog“ (Daverson, 2011: 30-31). Ukoliko analiziramo tu stvarnu scenu pogreba s ranije spomenutom scenom Millicentina dramatizacija Sammyjevog pogreba, Millicent narušava „stvarnost“ time što ona s pozornice protjeruje glumce koji glume Cadena i Hazel iz razloga što je njihova scena gotova. Njihova „završena scena“ se može interpretirati kao konačan kraj njihova odnosa koji je završio Hazelinom smrću, nedugo prije nego što je Millicent preuzela funkciju redatelja. Time završava jedna scena Cadenovog života koji više nema mjesta da se nalazi u Millicentinoj predstavi. Glavnu riječ na pogrebu preuzima svećenik sa svojim monologom.¹³ Svećenikov monolog je upućen upravo Cadenu, koji je prema redateljici odavno mrtav i stoga ponovno nije čudno što je ona maknula njega i Hazel sa scene pogreba. Pogreb je možda dramatizacija Sammyjevog pogreba, no režija je uperena prema Cadenu. Scenografija je bolje postavljena, stvoren je vizualan efekt kojim je pogreb bolje posjećeniji od stvarnog Sammyjevog pogreba, a emotivna razina raste do samog klimaksa sa Svećenikovim monologom. Tek nakon što svjedoči „svom“ pogrebu i nakon što njegovu ulogu redatelja preuzela uspješnija redateljica, Caden je spreman umrijeti.

¹³ „(...) Većinu vremena si mrtav ili čak nisi ni rođen. Ali dok si živ, čekaš uzalud...trošeći godine za poziv ili pismo ili izgled... od nekoga ili nečega da sve uradite kako treba. I nikad ne dođe,ili tako izgleda, ali nije stvarno. I provodiš svoje vrijeme u nejasnom kajanju... ili nejasnoj nadi da će nešto dobro naići.Nešto što vas čini povezanim. Nešto što vas čini cijelim. Nešto što vas čini voljenim. A istina je... osjećam se tako ljuto. A istina je... osjećam se tako jebeno tužno. A istina je,osjećao sam se toliko jebeno povrijeđeno toliko dugo. I toliko dugo se pretvarao da sam OK... Samo da se uklopim,samo zbog... Ne znam zašto. Možda zato što nitko ne želi slušati moju bijedu ...zato što imaju svoju. Jebeš sve to. Amen.

Konačan raspad njegovog sistema se reflektira kroz iznenadnu eksploziju tijekom proslave Nove godine. Eksplozija je ubila većinu glumaca te razrušila scenografiju njegova monumentalna opusa. Oni glumci koji nisu poginuli u eksploziji su pobjegli iz skladišta, ostavljajući Cadenu samog s redateljicom koja mu na slušalicu daje upute u obliku kompliciranih didaskalija koje su refleksija njegovog života i osjećaja. Tumarajući ruševinama svojeg magnum opusa, nailazi na glumicu koja je glumila njegovu majku. U njezinom zagrljaju, Caden dobiva posljednju Millicentinu naredbu – *Umri*.

7. SKAMENJENI SVIJET *ANOMALISE*

Anomalisa je prvi Kaufmanov animirani film, a ujedno i dramatizacija istoimene predstave koju je Kaufman postavio 2005. godine u sklopu *Theatre of New Ear* koji naglasak stavlja na zvučnu komponentu. Kaufman je *Anomalisu* napisao i režirao pod pseudonimom Francis Fregoli što je direktna referenca na Fregolijevu deluziju, psihičku bolest deluzijskog misidentifikacijskog sindroma zbog koje „je pojedinac uvjeren kako su sve druge osobe zapravo jedna te ista osoba sakrivene ispod krinke“ (Cinnamon, 2016). Kaufmanov pseudonim je krucijalan za razumijevanje fabule *Anomalise* iz razloga što protagonist filma Michael na svom poslovnom putu iz Los Angelesa u Cincinnati odsjeda u Fregoli hotelu, a čitav svijet oko njega se doima kao iluzija u kojoj sve osobe, muškog i ženskog roda, izgledaju i zvuče jednako. Putnici iz aviona, pilot, taksist, recepcioner, gosti hotela, pa čak i njegova žena i sin zvuče dijele isti monotoni i dosadan muški glas kojeg im je „posudio“ glumac Tom Noonan, a identična lica se donekle kamufliraju kroz razne stilove odjevanja na temelju čega se likovi „razlikuju“ u Michaelovom jednoličnom svijetu.

Jedina je anomalija Lisa čije ime tijekom večeri junak prekrsti u *Anomalisu* zato što je ona jedina osoba u hotelu koja posjeduje svoj glas. Upravo posjedovanje vlastitog glasa privuče Michaela prema toj sramežljivoj djevojci koja kosom pokušava sakriti ožiljak na licu. On želi provesti što više vremena s njom, želi slušati o njezinom danu i životu, želi čuti kako pjeva samo kako bi uživao u anomaliji koja daje tračak svjetlost njegovom dosadnom svijetu. U konačnici, njihov susret završava seksualnim odnosom, a sljedećeg jutra, nakon što se Michael probudi iz bizarne noćne more, *Anomalisa* postane obična i jednolična Lisa. Njezin glas postane jednak svim drugima. Michael je napušta i odlazi na konferenciju gdje treba održati motivacijski govor o odnosu prema kupcima. Prilikom govora, on proživljava emocionalan slom u kojemu miješa profesionalnu terminologiju, emocije i političku paranoju vezanu za tadašnjeg američkog predsjednika Georgea W. Busha. Pri povratku kući, Michaela dočeka zabava iznenađenja na kojoj ne prepoznaje svoje prijatelje. Oni mu djeluju kao osobe koje nikad nije vidio. Njegov odnos s obitelji, tj. sa suprugom i sinom, ne posjeduje ni trunku emocije. Sin je zainteresiran samo za igračke koje mu je otac kupio na putovanju, te biva duboko razočaran kad shvati da je kao poklon dobio jedino „razbijenu“ antikvitetnu japansku lutku iz Sex Shopa sa sjemenjem na licu. Žena je razočarana njegovom reakcijom na zabavu iznenađenja te ga upita razumije li da ga svi vole, na što on uzvraća protupitanjem – zna li tko je ona?

Protupitanje uznemiri ženu koja mu priznaje da ne želi da on ode, na što Michael odgovara kako ne odlazi nigdje jer nema gdje otići. On sjeda na stepenice svoje kuće, a lutka započne pjevati tradicionalnu japansku pjesmu. U završnom kadru, Lisa piše pismo Michaelu o vremenu koje su proveli zajedno. Njezin monotoni glas ponovno postaje njezin pravi glas, dok se ona i njezina kolegica s posla (koja je ranije u filmu imala jednako lice kao svi drugi, dok u ovoj sceni ima svoje vlastito lice) vraćaju kući s konferencije. Film započinje pismom i završava pismom. Film započinje unutar tmurnog i sivog Michaelovog gledišta, a završava sunčanim Lisinim pogledom na svijet.

Michaelovo gledište na svijet se može promatrati kroz prizmu Barthesovog *Skamenjenog svijeta* iz *Fragmenata ljubavnog diskurza*, gdje subjekt osjeća odsutnost, „povlačenje stvarnosti, koje zaljubljeni subjekt doživljava suočen sa svijetom“ (Barthes, 2007: 86). Ovdje se postavlja pitanja – u koga je Michael zaljubljen? Može se njega promatrati kao zaljubljenog subjekta? Kakav odnos s ljudima ima on, motivacijski govornik koji drži seminare o pravilnom i uspješnom postupanju prema klijentima? Na putu do hotela, taksist mu dosađuje svojim prijedlozima, te mu zadaje krive upute do trgovine igračaka koje u konačnici Michaela odvođu do trgovine seks igračkama, a zaposlenik hotela s Michaelom vodi standardni razgovor oko udobnosti putovanja, vremenskim prilikama dok Michael bezvoljno odgovara na njihova pitanja, iskazujući odbojnost prema razgovoru, prema svakodnevnim temama i komunikacijskim činovima koji služe za ispražnjavanje osjećaja dosade. Grad u koji dolazi mu ne nudi nikakvu euforiju, ni radost. Michael je uspješan poslovni čovjek, u svojoj branši posla posjeduje status zvijezde, oženjen je i ima sina. Njegov američki san je ispunjen, no taj svijet kojim se okružio preobražava se u jednoličnu dosadnu smjesu iz koje ne može pobjeći. Povlačeći paralelu s Barthesovim obestvarenim svijetom u kojemu je stvarnost pobjegla iz njega¹⁴, Michael se pronalazi u svijetu stop-motion animacije, zarobljen u svojevrsnom limbu iz kojeg nema bijega, pa čak i u trenutku kad se pojavi tračak nade u obliku Lise koja mu ponudi kratki predah. Stavljanjem prizemljene priče i otuđenog subjekta u animacijski okvir Kaufman vrši postmodernističku ironiju, obestvarujući na taj način svijet svog protagonista i ostavljajući ga u svijetu gdje vladaju ljudi čije ponašanje liči na robote.

¹⁴ „Dok svijet vidim kao neprijateljski, povezan sam s njim: nisam lud. No, kojiput, kad se loše raspoloženje iscrpi, ostajem bez jezika, bez riječi: svijet nije „nestvaran“ /irréel/ (tad bih mogao govoriti o njemu: ima umjetnosti nestvarnog, i to najvećih), nego obestvaren /déréel/: stvarnost je pobjegla iz njega, nika, pa ne raspolažemo više nikakvim značenjem (nikakvom paradigmom); ne uspijevam definirati svoj odnos prema Colucheu, restoranu, slikaru, Piazzu del Popolo. Kakav odnos mogu imati prema vlasti, ako nisam ni njezin rob, ni ortak ni svjedok?“ (Barthes, 2007: 88)

„Svijet je čas nestvaran /irréel/ (govorim ga drukčije), čas obestvaren /déréel/ (tad jedva da ga govorim. Nije (kažu) riječ o istom povlačenju stvarnosti. U prvom slučaju, moje suprotstavljanje stvarnosti izražava se kroz fantaziju: sve oko mene mijenja vrijednost s obzirom na jednu funkciju, a to je Imaginarno; zaljubljeni se tad odvajaju od svijeta, čini ga nestvarnim, jer zaplete ili utopije svoje ljubavi zamišlja s neke druge strane; prepušta se Slici, u odnosu na koju ga sve „stvarno“ ometa“ (Barthes, 2007: 88).

Michaelov bi slučaj mogao biti promatran s ugla svojevrsnog kontraefekta. On nije zaljubljen. Strasti između njega i supruge (ako je suditi prema telefonskom razgovoru i susretu na kraju filma) nema već duže vrijeme, dok je emotivni odnos sa sinom sveden na minimum. Sin od njega zahtjeva poklone, a Michael ne pokušava svom sinu ponuditi ništa drugo. Film počinje pismom njegove bivše djevojke Belle koju je on u mladosti ostavio bez nekog posebnog razloga. Bella i Michaelova supruga dijele isti glas i lice. U sceni kada Michael pozove Bellu na piće preko telefonskog razgovora, on ne primjećuje odmah kako je to ona, već pita osobu s druge strane linije ako može dobiti Bellu na telefon. S druge strane začuje kako je upravo Bella na liniji što za sobom povuče saznanje u Michaelovom umu kako je Bella također postala pripadnik mase jednakih monotonih ljudi što otvara mogućnost interpretacije kako je ona (prije nego što je Michael iznenada prekinuo ljubavnu vezu s njom) imala drugačiji glas ili kako je Michael prekinuo s njom zato što se njezin glas počeo gubiti u moru istih glasova.

Njezina pojava je savršena uvertira za ulazak Lise u priču. Michael poziva Bellu na piće, na što ona nevoljko pristane jer se boji kako će Michael reagirati na njezin izgled nakon toliko godina. Kadar Bellinog ulaska u film je popraćen Michaelovom promatranjem zgodnije djevojke koja je ušla u restoran u istom trenutku kad i njegova bivša djevojka, što oslikava njegovu želju iliti nadu da je Bella nešto zgodnija nego što ustvari prava Bella jest. Ona je posve nesigurna u sebe i u svoj izgled, mrzi se zbog svoje kilaže i slomljenog zuba kojeg su zubari jedva popravili. Njegov odlazak ju je toliko slomio da godinu dana nije izlazila iz kreveta, a Michael opravdava razlog svog prekida s Bellom na temelju psiholoških problema na što se može ponovno povući paralela kako je ona postala dio monotonog svijeta koji ga ne uveseljava. Stoga, može se naslutiti kako je Bella bila „anomalija“ prije Lise.

Bella i Lisa se smatraju „robom s greškom“. Nezadovoljne su svojim izgledom, konstantno naglašavaju svoje nedostatke. Dok je Bella „opsjednuta“ svojom težinom, Lisa naglašava svoj izgled, manjak inteligencije te ožiljak zbog kojeg je odbojna ljudima. Ožiljak se u ovom slučaju može promatrati kao svojevrsna greška na njezinom licu, što je u konačnici čini anomalijom u sistemu „normalnog“ svijeta, a samim time što Lisa postaje Anomalisa, njen glas postaje sirenin pjev koji Michaela izvuče iz sobe, davajući mu nakratko trenutak sreće. „Lisa ustvari nije uopće anomalija - ona je tek kratkotrajni bljesak u protagonistovom beskonačnom ciklusu otuđenja. U trenutku kad Michael misli da se povezao s njom, on je zamagljuje - pretvarajući je u bezličnu, monotonu masu za koju misli da vidi svaki dan“ (Cinnamon, 2016). Tijekom noćne more, u kojoj ga napadaju djelatnici hotela i njihov menadžer koji žele da Michael s njima vara svoju ženu, on dolazi do spoznaje kako su svi jedna te ista osoba i kako ga svi vole. Lisu od Michaela otuđe upravo sitnice koje se događaju dok njih dvoje rade planove o zajedničkoj budućnosti. U tom trenutku Lisa postaje dio mase. Ako ovu scenu usporedimo s krajem filma u kojemu ga supruga pita zar mu nije jasno da ga svi vole možemo zaključiti kako Michael ima strah od ljubavi koja pruža nešto više od običnog seksualnog odnosa.

Pri samom kraju analize *Anomalise* nužno se vratiti na motiv iz filma koji se pojavljuje tek dvaput, pri početku i na samom kraju filma. Riječ je o bizarnoj japanskoj lutki koju Michael kupi svome sinu u sex-shopu. Antikvitetna lutka nudi dosta sličnosti s Lisom. Dok Lisa sakriva svoj ožiljak kosom, na lutki nedostaje dio lica i to isti dio lica kojeg Lisa sakriva. Uz lice, lutka i Lisa dijele isti glas koji im posuđuje glumica Jennifer Jason Leigh. Lisa također tijekom filma napomene kako posjeduje japansko-engleski rječnik. Michaelova supruga je posebno zgađena činjenicom što se na lutki na samom kraju filma nalazi sjeme što ostavlja prostora za interpretaciju kako je cijeli ili pak veći dio susreta s Anomalisom erotska fantazija kojim je Michael želio razbiti monotonost svog svijeta.

8. ZAKLJUČAK

Prilikom analiziranja Kaufmanove filmografije, može se iščitati kako njegove filmove povezuju likovi te neobičajene i pomaknute situacije u kojima se ti likovi pronalaze, situacije koje su rezultat njihovih unutrašnjih (psihičkih) sukoba koji nerijetko potom penetriraju u stvarnost koja se distorzira pod pritiskom tih sukoba. *Anomalisa* je ovdje najbolji primjer distorzirane stvarnosti gdje se ostvarenje američkog sna za protagonista pretvara u jednoličnu masu jednakih lica i glasova, dok pak u *Adaptaciji* unutrašnja borba oko adaptiranja romana *Kradljiva orhideja* kulminira svojevrsnim puknućem što u konačnici stvara višestruke metafikcionalne razine u kojoj stvarni i fiktivni Kaufman(i) vode bitku protiv kreativne blokade. Puknuće nije vidljivo samo u sižejnoj slojevitosti filma, već se čak i Kaufmanov identitet rascjepa na dva dijela – na Kaufmana koji neuspješno pokušava napisati film o cvijetu te Kaufmana koji slijepo prati scenariističke standarde Hollywoodske mašinerije.

Kaufman unutrašnje sukobe svojih likova stoga začinjava postmodernističkim elementima koji gledatelju na vidjelo donose kaotičnu podsvijest u kojoj se protagonisti filmova utapaju. Njihova borba je borba protiv vjetrenjača. Cotard nikad ne dovršava svoje remek djelo, Michaelov tračak nade kako svijet nije jednolično dosadno mjesto se ugasi već idućeg jutra, Craig ostaje zarobljen u tijelu djevojčice i ne uspijeva ostaviti nasljedstvo kao umjetnik. U originalnom scenariju za *Vječni sjaj nepobjedivog uma*, film završava u budućnosti u kojoj, već ostarjela, Clementine ponovno prolazi proceduru brisanja sjećanja što se može interpretirati kako se Clementine nakon „sretnog“ kraja filma više puta podvrgla brisanju Joela iz sjećanja. Jedini lik kojemu Kaufman ponudi iskupljenje na kraju filma je upravo on sam, tj. svom fikcionaliziranom „alter-egu“ koji uspješno pronalazi način za adaptiranje *Kradljivca orhideja*, no za uspješnu adaptaciju je bila potrebna žrtva u kojoj je „dio“ njega trebao umrijeti. U konačnici, ukoliko povežemo *Adaptaciju* i Kaufmanovu (samo)inskrpciju u priču te probleme s kojima se autor suočava tijekom filma, možemo pretpostaviti kako su Kaufmanovi filmovi ujedno i fragmentirana refleksija njegove osobnosti.

9. LITERATURA

1. Baron, Cynthia (1998): *The Players's Parody of Hollywood* u: Postmodernism in Cinema ur: Cristina Degli Esposti, Berghan Books, New York
2. Barthes, Roland (2007): *Fragmentsi ljubavnog diskurza*, Pelago, Zagreb
3. Baudrillard, Jean (1991): *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad
4. Blair, Olivia (2014): *What is Cotard's Syndrome: the rare mental illness which makes people think they are dead* <<http://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/health-news/what-is-cotards-syndrome-the-rare-mental-illness-which-makes-people-think-they-are-dead-a6722201.html>> (posjećeno 16.6.2017)
5. Booker, M.Keith (2007): *Postmodern Hollywood - What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*, Praeger Publishers, Westport, 2007
6. Cady, Christina (2014): *The Eternal Sunshine of the Spotless Mind: Memory and Association* <<https://the-artifice.com/the-eternal-sunshine-of-the-spotless-mind-memory-association/>> (posjećeno 16.6.2017)
7. Cinnamon, Lynn (2016): *Anomalisa: The One To Walk in the Sun* <<http://lynncinnamon.com/2016/01/5798/>> (posjećeno 16.6.2017)
8. D'Aquino, Antonella (2007): *The Self, the Ideal, and the Real. The Artistic Choice of Three Creative Minds: Fellini, Allen, and Kaufman* u: Italica, Vol. 84, No. 2/3
9. Davers, Rebecca (2011): *"I know how to do the play now": A Part of Willy Loman in "Synecdoche, New York"* u: The Arthur Miller Journal, Vol. 6, No. 2
10. Dragunoiu, Dana (2001-2002): *Psychoanalysis, Film Theory, and the Case of "Being John Malkovich"* u: Film Criticism, Vol. 26, No. 2 (Winter, 2001-2002)

11. Ebert, Roger (2008): *O, Synecdoche, My Synecdoche*
 <<http://www.rogerebert.com/rogers-journal/o-synecdoche-my-synecdoche>>
 (posjećeno 16.6.2017)
12. Gilić Nikica (1996): *Postmoderno i postmodernističko u suvremenom filmu* u:
 Hrvatski filmski ljetopis, godina 2, broj 5
13. Gilić, Nikica (2000): *Nostalgично modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog) stoljeća* u: Hrvatski filmski ljetopis, godina 6, broj 21
14. Hutcheon, Linda (2002): *Postmodernistički prikaz*, u: Politika i etika pripovjedaanja, ur. Vladimir Biti, Hrvatska Sveučilišna Naklada, Zagreb
15. Juričić, Toni (2013): *Dramaturški aspekti postmodernističke holivudske kinematografije*, Filozofski fakultet, Rijeka
16. Keenan, Greg (2014): *The Postmodern Subject in Synecdoche, New York*
 <<https://gregkeenan.wordpress.com/2014/07/22/the-postmodern-subject-in-synecdoche-new-york/>> (posjećeno 16.6.2017)
17. King, Gemma (2013): *What Else Is Lost with Memory Loss? Memory and Identity in Eternal Sunshine of the Spotless Mind* <<http://brightlightsfilm.com/what-else-is-lost-with-memory-loss-memory-and-identity-in-eternal-sunshine-of-the-spotless-mind/#.WUOSc1XyjIU>> (posjećeno 16.6.2017)
18. Kragić, Bruno (2000): *Američki filmski postmodernizam – nova epoha ili zabluda* u: Hrvatski filmski ljetopis, br. 21, Zagreb
19. Lukić, Darko (2011): *Kazalište u svom okruženju, Knjiga 2 – Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international, Zagreb
20. Radić Višeslav (2013): *Elementi poetike postmodernizma - Oprimjereni u filmovima Jima Jarmuscha, Quentina Tarantna i braće Coen*, Filozofski fakultet, Zagreb

21. Shaw, Daniel (2006): *On Being Philosophical and "Being John Malkovich"* u: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 64, No. 1
22. Simerka, Barbara i Weimer, Christopher B (2005): *Duplicitous Diegesis: "Don Quijote" and Charlie Kaufman's "Adaptation"* u: Hispania, Vol. 88, No. 1
23. Sperb, Jason (2005): *Internal Sunshine: Illuminating Being-Memory in Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Kritikos, vol. 2,
<<http://intertheory.org/sunshine.htm>> (posjećeno 16.6.2017)
24. Spicer, Andrew (2002): *Film Noir*, Longman, London
25. Valentić, Tonči (2000): *Žanrovi u filmskom postmodernizmu*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 22, Zagreb
26. Vojković, Saša (2008): *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb

10. FILMOGRAFIJA

1. Gondry, Michel (2004): *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind)
2. Jonze, Spike (1999): *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich)
3. Jonze, Spike (2002): *Adaptacija* (Adaptation)
4. Kaufman, Charlie (2015): *Anomalisa* (Anomalisa)
5. Kaufman, Charlie (2008): *Sinegdoha, New York* (Synecdoche, New York)